

# Documentos

## LA IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE MONTSERRAT, EN LA CALLE DE SAN BERNARDO, EN MADRID.

Problemas derivados de la configuración no homogénea de su fachada.

*Antón Capitel, arquitecto*

### SINTEISIS HISTORICA

Después del levantamiento catalán de 1642 contra el poder de la Corona, los monjes Benitos del monasterio de Montserrat, que se habían puesto del lado del Rey, huyen de Cataluña temiendo represalias y crean un nuevo monasterio en Madrid al amparo del patrocinio de Felipe IV. Este, fiel a las viejas reglas del honor que le obligaban con sus súbditos, procura acomodarse en la Corte a aquéllos que, debido a su lealtad, habían perdido casa y convento.

Vivieron al principio en la Quinta del Condestable, en el arroyo Abroñigal, mudándose luego a la calle ancha de San Bernardo, lugar donde se comenzará a construir la Iglesia que nos ocupa y su anejo convento.

La iglesia la traza Sebastián Herrera Barnuevo, hijo del escultor Antonio Herrera. Sebastián fue primero pintor y escultor y, más tarde, arquitecto, un tanto, al parecer, "teórico y tracista". Nació en 1619 y llegó a ser Maestro Mayor de las Obras Reales en 1662, después de una educación de carácter renacentista, dicho esto en cuanto a esa continuidad en el aprendizaje y ejercicio de las artes para llegar finalmente a la mayor, y quedarse incluso en una posición de *teórico y tracista*, como un artista del *humanismo*. Aprendió trabajando en las bodegas y talleres de los artis-

tas y artesanos madrileños, que habían introducido renacimiento y barroco en sus organizaciones medievales, como harían también los artistas italianos. Fue autor del Ochavo de la Capilla de Ntra. Sra. de Atocha y de tinglados decorativos para fiestas y celebraciones.

Su diseño nos muestra una ambiciosa iglesia barroca, según el desarrollo del modelo manierista de Vignola en Il Gesù, pero pensado unos sesenta años más tarde que St. Andrea della Valle en Roma, (de Della Porta y Maderno), o que la de Val-de-Grace en París (de Mansart). Y, como ocurrirá con frecuencia en muchos modelos tardíos, acusa al tiempo un rigor "arcaico" en el trazado general (acentuado en su idealismo, quizá, por esa posición de teórico y tracista con la que los historiadores definen a Sebastián Herrera) con el empleo de detalles decorativos más barrocos finales, más propios de su tiempo.

Traza la iglesia hacia 1668 y la comienzan a ejecutar, como constructores, los arquitectos Pedro de la Torre y Francisco de Aspúr. Se ciemienta de 1668 a 1674, cimentación que acaso subsista completa, hoy en día, bajo el patio y las construcciones anejas.

Pero en 1671 muere Herrera Barnuevo, por lo que el autor del proyecto apenas dirigió la obra. Le sucede en la supervisión de ésta Gaspar de la Peña, pero la interpretación del proyecto y los detalles los proporcionan los arquitectos constructores De la Torre y Aspúr. Se contrata a Rodrigo Carrasco, arquitecto y cantero, y a Pedro de la Maza para realizar la cantería de basas y fachada, toda ella de granito, probablemente de Carabanchel.

Se realiza también entonces el convento, hoy desaparecido y sustituido. Con la expulsión de los religiosos, fue convertido el conjunto en cárcel de mujeres, siendo recuperado gradualmente por los benedictinos de Sto. Domingo de Silos.

Debido probablemente a causas económicas, la iglesia de Montserrat nunca llegó a



*Fachada a San Bernardo y testero al patio.*



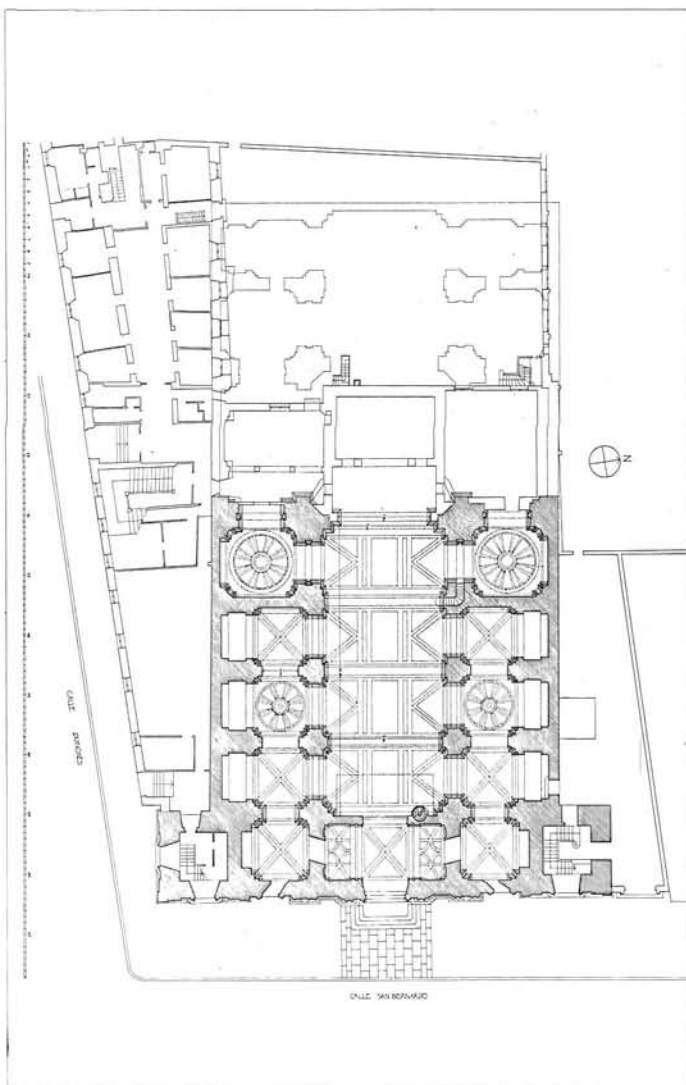
terminarse. De su ambicioso plan no se construyó más que el crucero, y, por lo tanto, ni la cúpula ni el remate final. La fachada a la calle de San Bernardo quedó también inacabada, finalizándola casi cincuenta años más tarde (1720) otro arquitecto real, Pedro de Ribera, aunque las circunstancias de la época de su intervención no están investigadas, Ribera, arquitecto ya de otro gusto —gusto, por cierto, exaltado— y, sin duda, de talante orgulloso, no se plantea la continuación de la obra de Sebastián Herrera. Aprovecha la iniciación de la antigua fachada para construir otra, suya, completamente distinta, y mucho más divorciada del gran trozo del templo que hay tras ella, sin continuar con el crucero, que ya tendría, quizá, el tosco presbiterio actual. Ribera alarga la fachada hasta lograr introducir dos cuerpos de torres, no construyendo el complicado e imaginativo cuerpo de campanas más que en la torre sur, y realizando también la puerta principal y todos los huecos del cuerpo bajo.

Así, transformará completamente la fachada, llevando a la iglesia, que ya había perdido un tanto su oportunidad de ser una iglesia italiana al no tener la cúpula, hacia una posición mucho más castiza, española, de presencia de las torres. Hacia la calle, la iglesia parece acabada y hasta coherente, a pesar de la falta de un campanario, del collage entre los dos distintos trazados, y de algunos defectos o carencias de detalle que enseguida podrá descubrir un ojo experto y que son producto de tan azarosa historia.

Hacia poniente —lado del no construido crucero al que sustituyó un cierre mural y el presbiterio de baja calidad citado— un patio ocupa el lugar de la parte no edificada, testimoniando la intención de la cúpula el descarnado testero oeste que muestra el interrumpido inicio del crucero. El presbiterio adosado a este testero tiene a sus lados sacristías, de las que, la del lado de la Epístola, fue en su día una capilla más alta, hoy desaparecida, quedando convertida,



Sección longitudinal y planta en estado actual, con el hipotético trazado de la Iglesia completa.

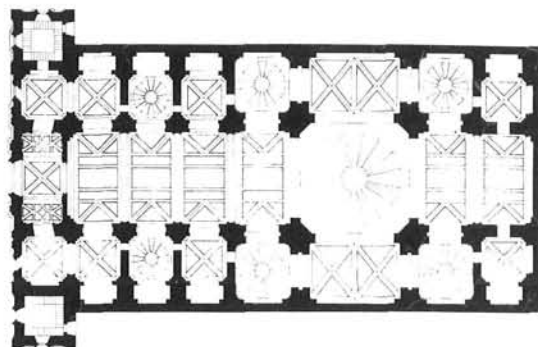


a raíz de la posguerra, en volumen bajo coronado como azotea; y la del lado del Evangelio (Sur) tiene encima un piso de celdas y buhardilla. Por el lado sur de la iglesia ciñe la calle de Quiñones una estrecha crujía que limita el templo por ese costado, y que continúa con el pabellón del Convento entre la calle y el patio. Los lados del norte y de poniente están ocupados por una moderna residencia asistencial, también de los P.P. Benedictinos, que ocultó en su día el lateral norte de la iglesia. En la calle de San Bernardo, la pequeña fachada mimética contigua al cubo bajo de la torre interrumpida fue el tributo formal, poco logrado, con que se quiso compensar esta ocultación.

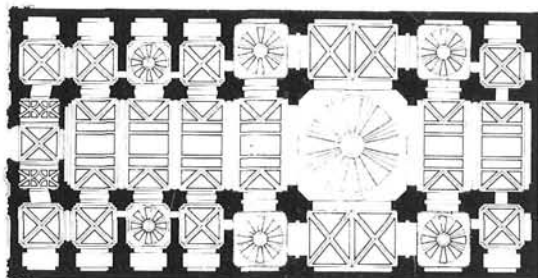
## 2. PROBLEMAS DE HISTORIA Y DE COMPOSICION

No quedan documentos que nos permitan conocer el proyecto completo de Herrera Barnuevo (o, al menos, quien esto escribe no ha conseguido saber de ellos). Existe, sin embargo, una curiosa restauración completa o *ideal*, conservada por los propios frailes en el convento, y realizada por el arquitecto Gato Soldevilla en 1920, con el objeto de presentarla a una Exposición Nacional de Bellas Artes. Concebida dos siglos después de De la Torre y los detalles de Ribera, parece un completo homenaje a éste, y es una cuestión tal la que, precisamente, le resta utilidad.

Según Gato, la no construida cúpula estaría rodeada de cuatro cúpulas menores, dos de las cuales existen, siendo esta renacentista composición tan sólo la cabecera de una iglesia que se prolonga en forma de nave, al modo señalado, como dijimos, por Il Gesù, pero próximas a los ejemplos antes adelantados, tal y como señala en su libro la profesora V. Tovar (1). Este plan es coherente con las basas que se conservan en el patio y con el tamaño de éste, y cabe incluso la posibilidad de que Gato pudiera examinar en su tiempo más fundaciones.



Fachada de la "reconstrucción ideal" de Gato Soldevilla, planta y modificación para obtener la verdadera planta primitiva, según el autor.



Se trata, pues, de la ya repetida yuxtaposición de planta central y lineal procedente del manierismo romano. Gato añade un tramo de nave al final, como remate, dato que no podemos comprobar ahora y que aceptaremos como posible. También elimina las pequeñas capillas, casi hornacinas, del primer tramo, para dibujar las torres que construyó Ribera. La planta hubiera sido, sin ellas, rectangular, lo que da alguna probabilidad al supuesto remate recto trasero; rectángulo que eliminaron las torres haciendo ahora la fachada muy ancha, y de tal modo que puede llegar a confundir exteriormente creyéndola una iglesia de cinco naves.

Gato, en su proyecto, impedido a realizar un ejercicio arquitectónico de completación histórica, se interesará por Montserrat debido a su plan inacabado; pero, al ejecutar el trabajo, se encontrará con la condición de *collage* que le había dado Pedro de Ribera. Ya eran tiempos en que la obra de éste se volvía a esti-

mar, pues los trabajos de Ribera se consideraron, llegada la Ilustración, ejemplo elocuente de los excesos y absurdos del barroco. En el *Llaguno*, Ceán Bermúdez incluye a Ribera como ejemplo vivo de maldad y aviso de incautos, y habrá voces y cronistas que, en tiempos académicos decimonónicos, pedirán el derribo de la torre que *afea* la calle de San Bernardo. Con nuestro siglo, aires eclécticos y nacionalistas llevarán a proteger Montserrat con la declaración de monumento nacional en 1914. Y, si nos fiamos de esta fecha y de la placa que en ella se puso en la iglesia, la declararon monumental creyendo que se trataba de una obra completamente realizada por Pedro de Ribera; o, si estaban advertidos, dándole valor tan sólo al trabajo de éste.

En aquellos momentos el tardío eclecticismo español codificaba los "estilos nacionales", exaltando el casticismo de nuestra arquitectura y encontrando en la obra de Ribera uno de los maestros cas-

tizos en quienes inspirarse. En el primer tramo de la Gran Vía madrileña queda bien claro el testimonio de la época: allí la arquitectura francesa se utiliza aún, pero se irán imponiendo enseguida los modelos *españolistas*, y se puede decir que, con el tiempo, casi abundarán los (*neo*) *tardo-barrocos* madrileños. Recuérdense, entre otros, ejemplos tan dispares como la rectoral de la iglesia de San José, que quiere así constituir una unidad con ésta, o la misma Telefónica. La declaración de Montserrat como monumento nacional se explica desde esta sensibilidad: algunos arquitectos de entonces estimaban tanto estilos como el de Ribera que estaban bien dispuestos a emplearlo en edificios de nueva planta. Proyecto historicista y restauración histórica llegan así a confundirse, siendo éste el marco cultural que nos permite interpretar el proyecto de Gato Soldevilla.

Gato, ignorando seguro que no toda la obra se debía a

Ribera, propone, con ingenuidad, extender el *collage* que no advierte a toda la iglesia y su completación, revisitando el exterior del lenguaje que *aisla* en Ribera. Dibuja así la fachada con ambos campanarios, la cúpula con detalles según este autor y modifica también las ventanas y detalles antiguos de la fachada que Ribera no llegó a tocar. Su proyecto tendrá así muy escaso valor arqueológico, exceptuando la reconstrucción de la planta, que me parece discutible sólo en cuanto a las torres. Pues Gato, aun cuando hubiera descubierto que la obra era más antigua, dibuja las torres porque existen y, además, porque va a continuar con el lenguaje de Ribera, decidido por vocación al margen del posible error. Creo que si hubiera sabido que la planta era antigua y hubiera querido además buscar la planta original, habría suprimido las torres. La planta de Sebastián Herrera tuvo que ser recta también en la entrada, como la discusión en



Parte construida de la fachada del siglo XVI.



torno a la fachada creo que acabará por revelar.

La fachada principal, al margen de sus deterioro, tiene algunos problemas que, aun siendo de no muy amplia escala, la desfiguran. Uno de ellos es muy sencillo: al no construirse el campanario de la torre norte quedó sin remate la cornisa del cuerpo bajo de ésta, dejando vista la cubierta que debería tapar. Ya que esta interrumpida torre ha de quedar así, sería preciso, sin embargo, construirle un paramento de fábrica que haga de ático del cubo de la torre frustrada, rematando su composición y ocultando la cubierta, al tiempo que protegiendo su labrada cornisa. Sería simple continuación del pedestal del orden superior, coincidiendo también con el pedestal de la torre completa, y contribuyendo, a juicio de quien esto escribe, a lograr en algo más la difícil unidad de esta fachada.

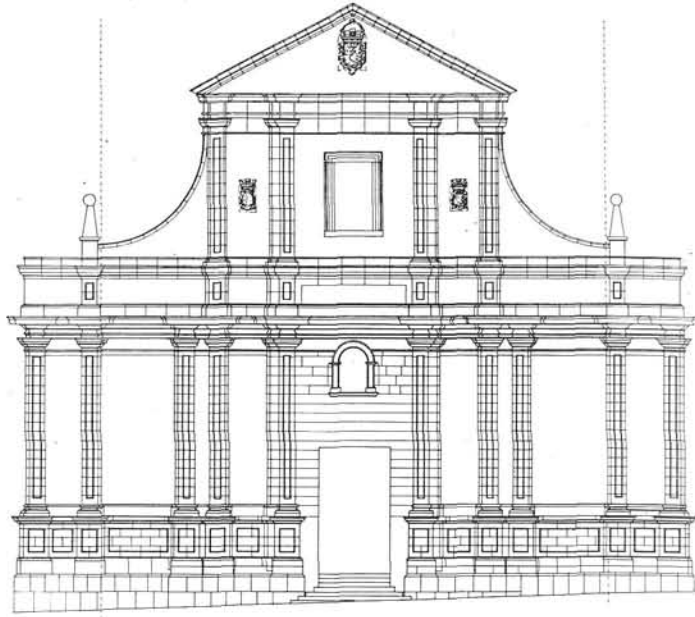
El otro problema, algo más complicado, es el incorrecto trazado de los contrafuertes que buscan la unión de los cuerpos superior e inferior, unión dificultada en esta iglesia por la gran anchura del cuerpo bajo frente al alto. Ocultan también las cubiertas de las naves laterales, misión que, con la anterior, agota el papel de estos elementos, ya que, si no es en lo que añaden a la simple estabilidad, no tienen la función de transmitir empujes puesto que la bóveda

de la iglesia es ligera, próxima a un falso techo.

Estos contrafuertes, trazados a la española (esto es, fieles al *italianismo herreriano* de la curva cóncava y la bola sobre el pedestal), son demasiado cortos, de arranque demasiado bajo y de final demasiado alto, descansando visualmente bola y pedestal sobre el vano de un óculo inferior, en lugar de ser recibidos por un orden o, excepcionalmente, con algún otro recurso visual.

Pero el porqué de este incorrecto trazado es claro. La planta de Herrera Barnuevo iba a ser, a mi juicio, y como ya dije, sin las torres, y, por lo tanto, de fachada más estrecha. Ribera, al construir aquellas alarga ésta, disminuyendo, sin embargo, la parte central al ocupar las torres más o menos en su mitad el lugar de los extremos de la primitiva fachada. En esta ocupación la construcción de las torres elimina al menos un orden de pilastras, si no más, que rematarían la composición por sus extremos. No sabemos qué contrafuertes iba a poner Ribera; tal vez algunos que, con ayuda de su fértil y escenográfica fantasía, hicieran olvidar su pesantez y, así no se echara de menos el orden final que debería sustentarlos. En cualquier caso, no llegó a construir ninguno, evadiendo el difícil asunto, y realizándose después los que hoy tiene, sin duda con la intención de dar-

Primer ensayo de fachada primitiva.



les a las cubiertas algún remate y siguiendo en el diseño un modelo convencional. Aunque, en disculpa de quien lo hizo, está la grave dificultad que suponía la inexistencia de órdenes extremos.

Con todo ello, permítaseme interpretar de dos posibles formas, entre otras más posibles, cómo hubiera podido ser la fachada de Sebastián Herrera antes de la intervención de Ribera.

El croquis número 1 intenta resolver los contrafuertes proporcionándoles con el cuerpo alto (el bajo es más ancho de lo normal debido a las pequeñas capillas finales) y resolviendo una fachada que, aún con un lenguaje español, resulta más romana: estos contrafuertes cortos exigirán un orden intermedio y otro extremo, dejando así a la parte baja con esa acumulación de órdenes, más vibrátil que rítmica, tan propia de la plástica del barroco romano en el que la iglesia inspira su planta. La severidad del lenguaje, y el hecho de que sean pilastras y no columnas, disminuiría un tanto su plasticidad, pudiendo emparentarla, en cierto modo, con el desarrollo de la manera de Gómez de Mora.

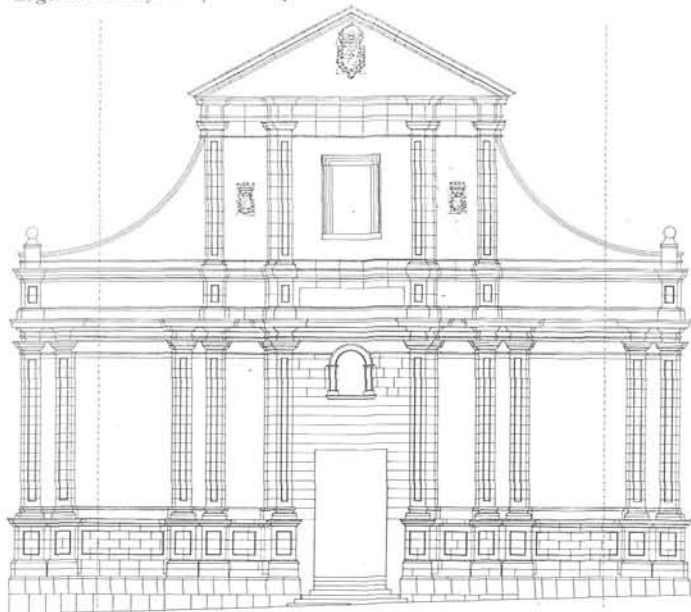
El croquis número 2 es más sencillo, trazándose los contrafuertes —siempre en la aceptación de la figura cóncava y el remate de bola— hasta el final de la fachada. Ordena

más los órdenes, valga la redundancia, y acepta con naturalidad la desproporción entre ambos cuerpos, situándose así en una heterodoxia más castiza, pero tal vez menos probable para esta purista iglesia.

El que esto escribe ha intentado también realizar otros croquis con pequeñas torres o campanarios, sin conseguir que resultaran convincentes, y pareciendo aún más impropios por lo ya dicho. Más bien parece que la idea de las torres fuera posterior, realizándolas Ribera con la gran modificación que exige el gran tamaño de éstas, según fue típico de su obra y de aquellos años del barroco nacional.

En cualquier caso, importa ahora que con la obra de Ribera se suprimieron (o no se llegaron a hacer) el orden o los órdenes extremos. La parte sombreada de los croquis señala el espacio que ocuparán las futuras torres, evidenciando la imposibilidad de acercarnos hoy a ninguna de las dos hipótesis tanteadas. Este hecho nos descarga de la obligación de perseguir la verdadera solución histórica, puesto que no podemos reconstruirla. Pero no resuelve el problema, ya que es necesario modificar los contrafuertes actuales sin poder realizarlos con corrección arqueológica. Será preciso conformarse con la corrección visual y modificarlos de modo que, sin necesitar el descanso de los irrecuperables órdenes, consigan

## Segundo ensayo de fachada primitiva.



una mayor armonía y unidad en el conjunto de esta grande y complicada fachada. (Al tiempo que logren un cierto criterio común con una probable solución original. Todo ha quedado, como se ve, muy vago, sólo demostrable ya con un análisis compositivo y con la expresividad del problema arquitectónico allí suscitado).

El trabajo de Ribera añadió, qué duda cabe, valores al conjunto, entre los cuales están el del *nacionalismo*, o expresión propia, y el del *pintoresquismo*. Posee la persuasión y la originalidad típicas de los elaborados tardo-barrocos, y no puede olvidarse la feliz explotación que una arquitectura tal acabará teniendo en la construcción dieciochesca de la Nueva España.

Es una curiosa ironía, sin embargo, que aquel autor, Pedro de Ribera, cuya obra alcanzó una fuerza tal capaz de superar polémicas históricas y de lograr que, para protegerla, se declarara monumento nacional la iglesia que comentamos, no sea en realidad su principal autor. Y que además, en su tan exitosa intervención, restara a la fachada importantes cualidades de unidad, ya que el *collage* que emprendió no está felizmente rematado.

No sabemos si tenía Ribera solución para los contrafuertes; si serían, tal vez, parecidos a como los propone Gato Soldevilla en su fachada, que no esconden las cubiertas latera-

les. No parecen éstos muy adecuados si quiere resaltarse la existencia de la iglesia del siglo XVII, camuflada muy eficazmente, pero sólo a medias por Ribera; ni tampoco es lógico pasar por alto los toscos contrafuertes actuales,

que deberán ser resueltos en el momento en que la iglesia se restaure.

Llegado este momento, el que esto escribe propone el trazado nuevo de los contrafuertes según se dibuja en el plano de fachada, proyectado intentando acercarse a una posible fachada primitiva al tiempo que evitando que tengan *peso visual*, ya que su extremo no puede descansar en un orden. También se propone revocar el ladrillo de la fachada que hoy permanece visto, pues el revoco que lo cubría fue retirado. La fachada debería estar revocada, como lo estuvo hasta antes de la guerra. Dos huecos de los que construyó Ribera, los intermedios entre las torres y la puerta, así lo atestiguan: las piedras labradas de los relieves de remate tienen su base rehundida para ser cubiertas con el revoco y desaparecer como figuras.

La iglesia, con problemas graves de conservación y con

el testero oeste convertido en fachada, será restaurada atendiendo estos aspectos, y también muchos otros que no son ahora del caso.

Antón Capitel

(1) Virginia Tovar Martín "Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII", Ed.: Instituto de Estudios Madrileños. 1975.

Para esta iglesia puede verse también el libro de Elías Tormo, "Las iglesias del antiguo Madrid", y el tomo de G. Kubler, "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII", del "Ars Hispaniae". La opinión neoclásica sobre Pedro de Ribera puede consultarse en el Llaguno.

El proyecto *ideal* de Gato Soldevilla está publicado en la Revista "Arquitectura Española", número 20, oct.-dic. de 1927.



Propuesta de restauración de la fachada.